La photographie de famille en Afrique de l'Ouest
Une méthode d'approche ethnographique

Jean-François Werner[*]

L'absence de travaux ethnographiques relatifs à la photographie en Afrique est remarquable compte tenu de la diffusion spectaculaire de ce moyen de représentation, surtout dans les villes. On peut y voir la marque d'une anthropologie africaniste davantage tournée vers la «tradition» que vers la «modernité» ou bien encore le reflet d'une légitime hésitation devant un objet qui se dérobe à l'investigation scientifique. Dans les pages qui vont suivre, je tenterai de montrer, à partir des premiers résultats d'une recherche réalisée en Afrique de l'Ouest, comment l'image photographique peut devenir un objet scientifique à part entière au terme d'un rigoureux processus de construction. Mon propos est donc à visée strictement méthodologique et s'arrêtera là où devrait commencer l'analyse de l'objet ainsi constitué. Ce dernier point fera l'objet d'un travail ultérieur dans le cadre d'une recherche centrée sur les processus d'individualisation dans les sociétés urbaines d'Afrique de l'Ouest.[1]

La première condition (nécessaire mais non suffisante) à remplir pour que des images photographiques puissent être considérées comme un matériau scientifique consiste à les collecter de manière *systématique* et *rigoureuse*. Ainsi, dans la première partie de ce texte, je m'efforcerai de signaler les problèmes techniques rencontrés, de suggérer des solutions et d'attirer l'attention sur quelques règles méthodologiques fondamentales dégagées au terme d'une démarche largement empirique.

Dans la deuxième partie, je m'attacherai à préciser les conditions techniques et sociales de production de ces photographies à partir d'observations effectuées récemment en Afrique de l'Ouest. En effet, d'un point de vue anthropologique, une photographie peut être conçue comme le résultat d'un processus complexe au cours duquel différents acteurs – le photographe, le ou les sujets représentés (dans le cas du portrait), le technicien de laboratoire (sans oublier les industriels en amont) – ont utilisé, selon des logiques différentes (sociales, commerciales, esthétiques, ...), une technique qui évolue par ailleurs pour son propre compte. Dans ces conditions, le sens attribué par l'ethnographe à telle ou telle photographie ne peut être que le résultat d'un

* Chercheur ORSTOM, Laboratoire d'écologie humaine, Aix-en-Provence.

[1] Une recherche sous-tendue par l'hypothèse selon laquelle cette modalité particulière de représentation de soi qu'est le portrait photographique jouerait un rôle dans les processus de construction identitaire observés.

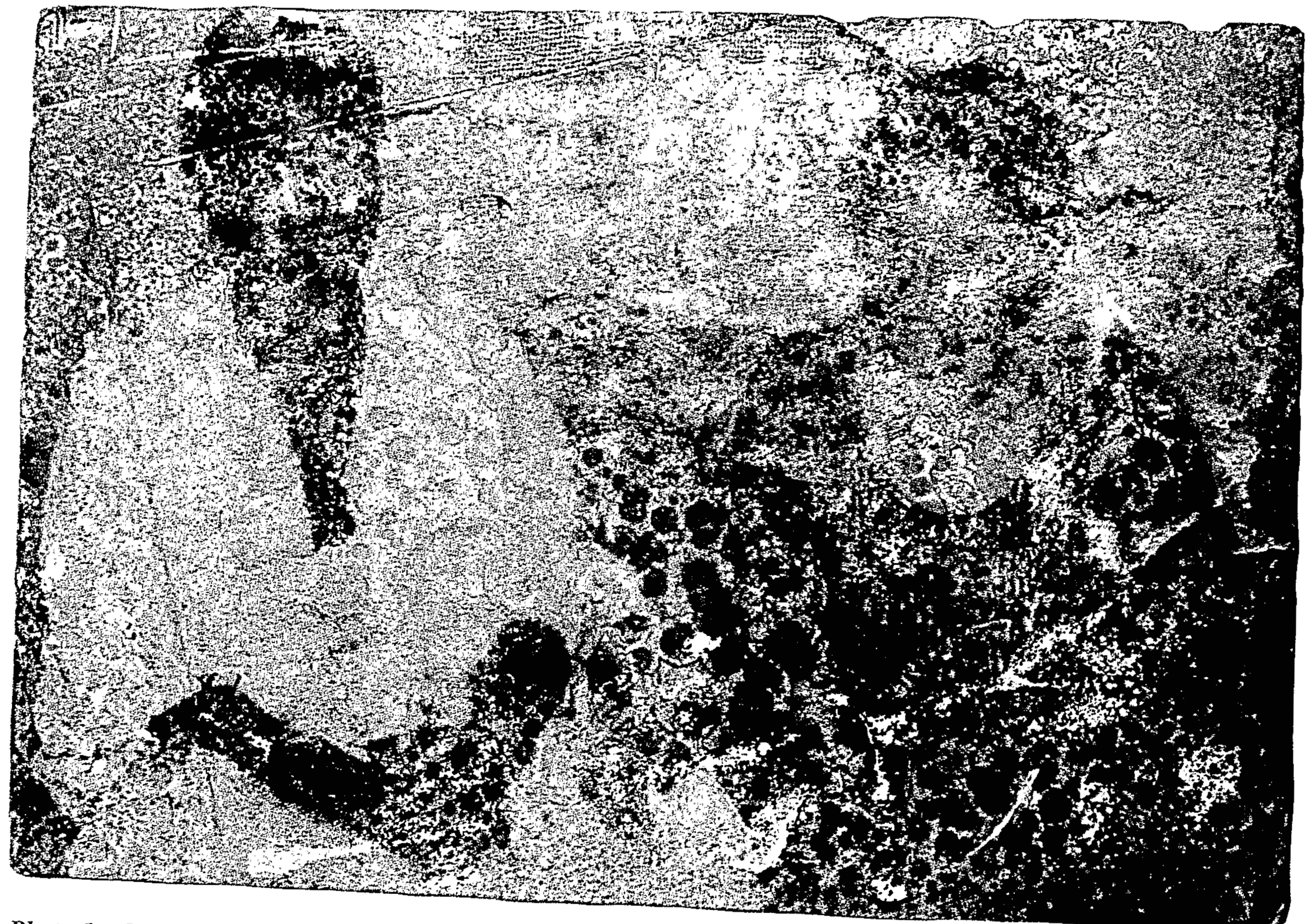


Photo 1 *: Ce cliché date du début des années quatre-vingt. Il appartient à l'album photos d'un informateur dakarois et le représente en compagnie d'une «copine». Une dégradation aussi rapide du support, du type «en mosaïque», est probablement à mettre en relation avec un traitement chimique incomplet lors du tirage en laboratoire.*

processus complexe de déconstruction / reconstruction qui s'appuie sur une connaissance aussi complète et précise que possible du contexte dans lequel l'image est produite.

L'outil, mode d'emploi

Ces réflexions concernant le statut ethnographique de la photographie sont issues d'une première enquête réalisée dans les faubourgs de Dakar (Sénégal), auprès d'individus en situation marginale du fait de leurs activités déviantes (prostitution, usage et trafic de drogues). C'est ainsi que dans un premier temps, j'ai cherché à utiliser les «collections de photos» de quelques informateurs privilégiés comme un outil d'investigation complémentaire destiné à enrichir leurs récits de vie recueillis au préalable au cours d'entretiens enregistrés [2]. Lorsque j'ai entrepris cette recherche, il s'est avéré que tous les informateurs contactés étaient en possession d'une collection de photos, ce qui témoigne de la grande diffusion de ce mode de représentation dans cette société urbaine où il semble exister au moins un «album-photos» par foyer. L'étranger de passage est ainsi fréquemment invité à feuilleter l'album-photos de la famille en attendant l'arrivée de ses hôtes comme s'il s'agissait de l'introduire de façon symbolique dans le groupe familial par représentations iconographiques interposées. Une coutume qui atteste de la fonction autant publique que privée de la photographie dans une société où la mise en scène ritualisée de soi relève d'un art au quotidien.

Une exigence éthique

La première difficulté à laquelle j'ai été confronté tient aux réticences manifestées par mes informateurs vis-à-vis d'une technique d'investigation qui, contrairement à la transcription d'un enregistrement sur bande magnétique, par exemple, est susceptible de trahir un anonymat qui les protège autant de l'opprobe social que des rigueurs de la loi. Rappelons qu'il s'agissait d'individus impliqués dans des activités délictueuses, en l'occurrence deux prostituées et un trafiquant de drogue. Dans ces trois cas, leur accord a été largement déterminé par la confiance qu'ils faisaient à un chercheur avec lequel ils étaient en relation depuis plusieurs années. Toutefois, cette acceptation s'est accompagnée de restrictions concernant une éventuelle publication du matériel qui ne pourrait se faire sans leur consentement. Sans m'appesantir davantage sur les aspects éthiques de cette méthode, je soulignerai que le respect d'une déontologie propre à la recherche ethnographique me semble être le meilleur des garde-fous par rapport aux dérapages d'un voyeurisme très répandu dans le monde de la photographie professionnelle.

Mettre en ordre

Mon travail a consisté en premier lieu à mettre de l'ordre dans un ensemble de clichés conservés de manière plus ou moins soigneuse. Car s'ils peu-

[2] Une technique quelque peu différente de celle mise en œuvre par des chercheurs qui utilisent la photographie – en pratique des clichés réalisés par leurs soins dans le milieu étudié – comme catalyseur lors d'entretiens collectifs (Collier et Collier, 1986 : 99-132).

vent être parfois classés dans un album, ils sont le plus souvent simplement gardés en vrac, enveloppés dans du papier journal ou rangés dans une boîte. Dans ces conditions, la protection des photos n'est pas toujours assurée de manière efficace contre ces prédateurs ludiques que sont les enfants, contre les manipulations brutales ou les intempéries, ce qui explique la proportion relativement importante de clichés détériorés. L'état des photos et la manière dont elles sont conservées constituent d'ailleurs un premier indice de l'usage qui en est fait et de l'importance qui leur est accordée.

En pratique, et compte tenu de mes préoccupations (il s'agissait, je le rappelle, de recueillir un complément d'information à des récits de vie), j'ai opté pour une mise en ordre linéaire du matériel en demandant d'emblée à chaque informateur de trier les photos et de les classer par ordre chronologique, en commençant par la plus ancienne. À condition de garder à l'esprit qu'il s'agissait d'un premier classement approximatif, qui a pu être éventuellement corrigé lors d'entretiens ultérieurs, cette façon de procéder s'est révélée relativement productive à l'usage. Mais on peut imaginer d'autres façons de classer ce matériel, par exemple selon des thèmes choisis en fonction des objectifs particuliers de telle ou telle recherche : parenté, itinéraires professionnels ou migratoires, analyse de réseaux, etc.

Aspects techniques

Il faut souligner ici l'importance d'une reproduction photographique aussi fidèle que possible dans des conditions (celles du terrain) qui sont loin d'être idéales. En effet, étant donné l'investissement affectif considérable dont ces photos sont le support, il est hors de question d'en faire l'acquisition et de les rapporter chez soi comme on pourrait le faire avec d'autres productions matérielles de la société étudiée. Force est donc de reproduire ces photos sur place, ce qui exige un minimum de savoir-faire technique et la disposition d'un matériel adéquat.

En l'occurrence, je disposais d'un matériel simple et robuste, qui associait :
– un boitier 24 x 36, mécanique à commande manuelle (Pentax K 1000) ;
– un objectif de 50 mm accompagné de bagues de différente taille (doubleur de focale) pour la macrophotographie ;
– un trépied pour assurer la stabilité de l'appareil.[3]
– un assortiment de films (noir et blanc, couleur et diapositives[4]).

Pour la prise de vue, j'avais loué une pièce qui faisait office de studio ; elle était suffisamment bien éclairée par une large fenêtre pour qu'il soit possible de travailler en lumière naturelle, sur le coin d'une table bancale prêtée par le propriétaire des lieux.

En premier lieu, la numérotation des clichés s'est révélée indispensable pour être en mesure de les

[3] À quoi il faudrait ajouter un niveau de maçon destiné à contrôler l'exact parallélisme des plans de la photo et de l'objectif.

[4] La duplication du matériel (au moins en partie) sous forme de diapositives est indispensable lorsque l'on souhaite en faire un usage public, par exemple à des fins pédagogiques.

repérer sans ambiguité lors des entretiens ultérieurs avec les informateurs.[5] Dans le même temps, chaque photo a été mesurée dans ses deux dimensions.

Une fois numérotées, toutes les photos de famille proprement dites ont été reproduites, ainsi que les documents qui pouvaient s'y trouver mêlés : papiers d'identité, extraits d'acte de naissance, cartes de visite illustrées ou non d'une photographie, cartes postales, images pieuses, etc.

Dans le même ordre d'idée, tous les clichés ont été reproduits, nonobstant leur aspect plus ou moins dégradé pouvant aller à l'extrême jusqu'à la quasi-disparition de l'image *(photo 1)*. Et surtout, chaque cliché a été reproduit dans son entier au recto et au verso si nécessaire. En effet, l'examen systématique du verso de chaque cliché a permis de découvrir toutes sortes d'indications manuscrites ou imprimées – mention d'une date et/ ou d'un lieu, tampon d'un studio, dédicaces, messages divers, identification des personnes représentées, etc. – qui constituent ce que j'appellerai un niveau archaïque de l'interface entre l'écriture et l'image *(photo 2)*.

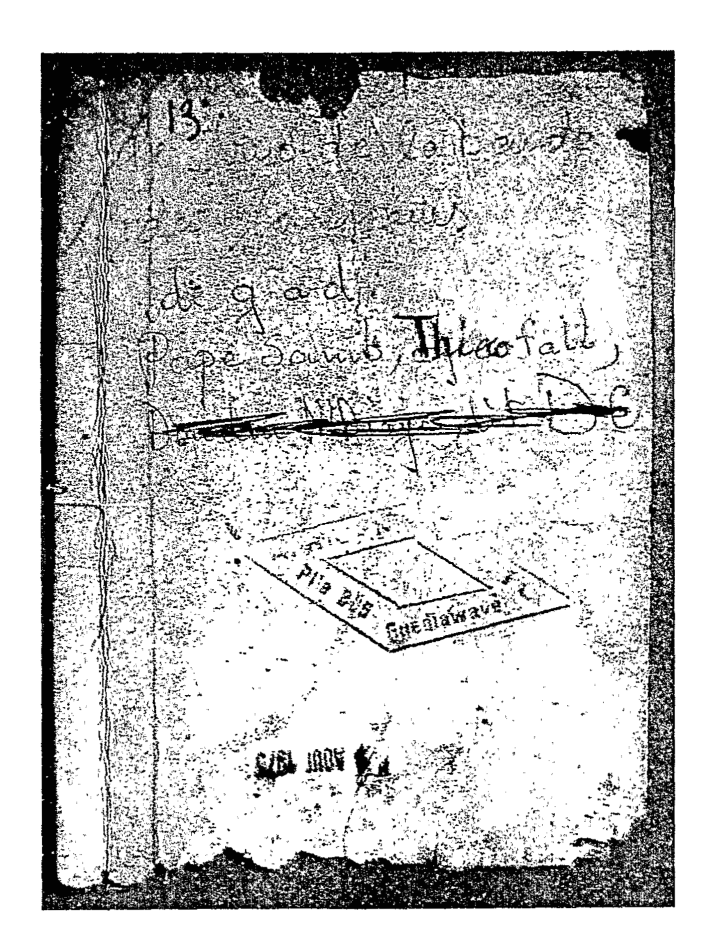


Photo 2 : «Le trio de la bande des... » [illisible]. De gauche à droite : Pape Samb, Thieco Fall, Doudou N'Diaye dit DC» (ce dernier nom raturé). Le tampon du studio se déchiffre ainsi : «Afrique Studio - Parcelle 305 - Guédiawaye». Photo datée du «... août 1975».

Entretiens semi-directifs

Enfin, je me suis efforcé de recueillir le maximum d'informations relatives à ces documents lors d'entretiens approfondis (et enregistrés) avec leurs propriétaires.[6] En pratique, il s'est avéré utile d'utiliser une grille de questions visant à préciser les points suivants :

[5] À condition d'éviter l'erreur grossière qui consisterait à inscrire le numéro en question directement sur la photo comme je l'ai fait au début de mon travail (*cf.* le n° 13 visible dans le coin supérieur gauche de la *photo 2*).

[6] Ce qui n'a pas toujours été possible dans la mesure où, parfois, le dépositaire des photos ne coïncide pas avec le propriétaire initial, à l'exemple de cette veuve en possession de la collection de photos de son mari, qui n'a pu fournir à leur sujet que des informations fragmentaires.



***Photo 3** : Il s'agit d'une photo en noir et blanc, mesurant 9 x 12,5 centimètres, et, comme plusieurs autres photos appartenant à cet informateur, elle est dans un état de conservation médiocre (taches multiples). Elle aurait été prise à Nouakchott (capitale de la Mauritanie) en 1978, époque où cet informateur était parti y tenter sa chance («à l'aventure»), comme ses compagnons représentés ici. Ces jeunes émigrés sénégalais, réunis dans un studio photo, ont adopté intentionnellement une pose qui correspond à une manière rituelle de recevoir une bénédiction et évoque le départ et l'exil. Mon informateur, assis au premier rang sur le sol et habillé d'un vêtement typiquement mauritanien, a dû quelque temps plus tard quitter la Mauritanie après avoir été arrêté par la police pour trafic de stupéfiants.*

– la date à laquelle a été pris le cliché, en sachant que, dans ce domaine, la fiabilité des réponses est sujette à caution et qu'il vaut mieux se contenter d'une chronologie relative (un repère dans un processus temporel) plutôt que de chercher une datation absolue ;
– le lieu où la photo a été prise (studio, domicile, espace public, bar, etc.) ;
– les circonstances (fêtes religieuses ou profanes, cérémonies familiales, événements à l'échelle individuelle, ...) qui ont donné lieu à la prise de vue et qui constitueront de précieuses indications lorsqu'il s'agira d'attribuer un sens au cliché ;
– l'identité des personnes représentées (en sachant que la quasi-totalité de ces photos sont des portraits), le type de relations entretenues par le dépositaire des photos avec ces personnes (parenté, voisinage, amitié, travail, loisirs, etc.) et leur évolution ;
– les jugements de valeur qui peuvent être spontanément exprimés à propos de tel ou tel cliché en termes d'esthétique, d'importance affective, etc. ;
– les conditions de réalisation de chaque photo, même s'il est souvent difficile de documenter de façon précise cet aspect : la photo a-t-elle été réalisée par un professionnel en studio, dans un autre lieu (domicile, espace public, bar, ...) par un photographe ambulant ou un amateur ? A-t-elle fait l'objet d'une commande ou bien au contraire est-elle le fruit du hasard ? L'informateur est-il en possession du négatif ? Quel a été le coût de la photo ?...

Au terme de ce long et difficile labeur ethnographique, on dispose pour chacun des clichés recueillis d'une sorte de *commentaire descriptif* à

l'instar du travail réalisé par Bateson (1977 : 3-23) à Bali. À titre d'exemple, on se reportera à la *photo 3*, qui appartient à la collection d'un dealer dakarois.

L'objet photographique

Si, en fonction des objectifs initiaux de la recherche, l'accent avait été mis de prime abord sur un usage purement instrumental de la photographie de famille, chemin faisant j'en suis venu à m'intéresser aux conditions de production de l'image photographique. Autrement dit, à envisager la photo non plus seulement sous l'angle de sa signification mais davantage comme un phénomène social, historiquement daté et culturellement déterminé.

Dans cette optique, il m'a donc paru opportun de compléter le travail réalisé sur ces albums-photos par une investigation centrée non plus sur les sujets mais sur les opérateurs (les praticiens de la photographie ou «*photo-makers*»), en m'efforçant de documenter leur origine sociale, leurs pratiques et les conditions dans lesquelles ils ont été amenés à produire ces images.

Pour illustrer mon propos, j'utiliserai les résultats d'un travail exploratoire effectué au mois de janvier 1992 dans quelques capitales ouest-africaines (Bamako, Niamey, Ouagadougou, Abidjan, Lomé et Accra) auprès d'une dizaine de propriétaires de studios choisis de façon aléatoire. En pratique, cette enquête a été réalisée sous la forme d'un bref entretien assorti d'un reportage photographique sur les lieux de leur travail. Cette présentation schématique de l'évolution actuelle de la profession sera complétée par une étude de cas, effectuée au Sénégal, qui devrait permettre de cerner plus précisément la relation entre les photographes et leurs sujets.

La photographie en Afrique de l'Ouest

Il faut préciser d'emblée que cette étude ne concerne qu'une catégorie de praticiens de la photographie, à savoir les sédentaires installés dans un studio ***(photo 4)*** par opposition aux photographes ambulants de plus en plus nombreux dans toutes les grandes villes africaines.

Il s'agit d'une profession exercée par une majorité d'hommes (au cours de notre enquête, nous avons rencontré une seule femme) relativement âgés (en moyenne, ils ont entre 40 et 50 ans) qui, pour la plupart, ont appris leur métier en travaillant pendant plusieurs années pour le compte d'un propriétaire de studio. Quelques-uns ont pu bénéficier d'une formation spécialisée dans une école technique, sur place, voire à l'étranger. Enfin, on peut remarquer une assez forte proportion de migrants parmi nos sujets (4/10), en particulier des ressortissants du Nigéria installés dans des villes comme Abidjan et Niamey ***(photo 5)***.

La majorité de ces photographes ont débuté dans la profession dans le courant des années soixante et au début des années soixante-dix, une époque décrite rétrospectivement comme un âge d'or, en tout cas un temps où il était possible de réussir, économiquement parlant, en pratiquant la photo-

graphie. Réussite dont témoignent deux photographes (rencontrés respectivement à Bamako et à Ouagadougou) qui possédent chacun plusieurs studios où travaille une nombreuse parenté. Mais à côté de ces quelques «gros» entrepreneurs, nombreux sont les petits artisans qui végètent de façon précaire, frappés de plein fouet par la révolution technique et commerciale qu'a représentée l'apparition, dans les années quatre-vingt, de laboratoires équipés de machines automatiques perfectionnées («minilabs») capables de tirer rapidement et en grande quantité des photographies en couleurs. Ce phénomène a bouleversé la profession, d'une part en retirant à ces artisans la maîtrise du processus technique et, d'autre part, en favorisant l'émergence d'une nouvelle catégorie d'opérateurs photographiques.

En effet, jusqu'à l'apparition de ces machines, ces photographes de studio avaient la maîtrise complète du processus technique en noir et blanc, depuis la prise de vue jusqu'au tirage sur papier, en passant par le développement des films *(photos 6* et *7)*. Dans chacun des studios visités, nous avons pu constater la présence d'un laboratoire (équipé d'au moins un agrandisseur) qui permettait à ces ingénieux bricoleurs de réaliser des tirages en noir et blanc *(photo 8)*, dans des conditions souvent loin d'être «normales» techniquement parlant.[7]

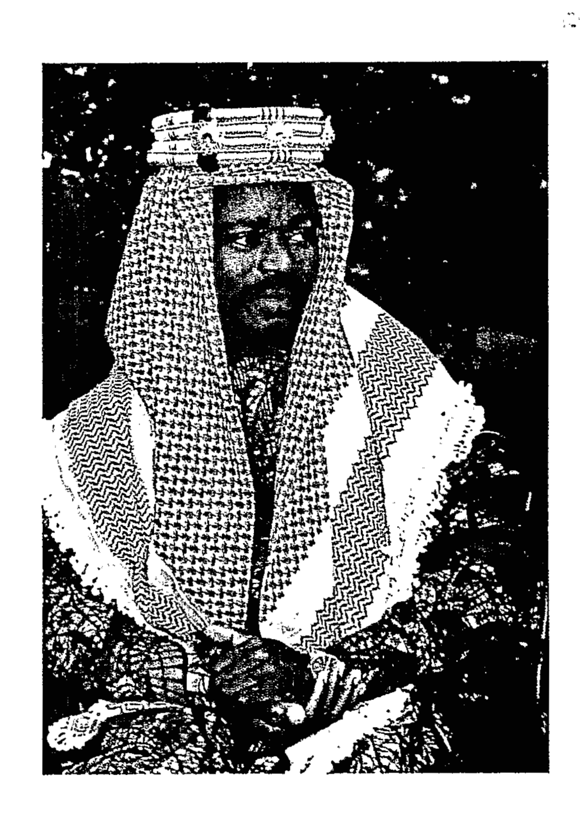
Dans ces conditions, ces praticiens pouvaient revendiquer un statut de «professionnel», légitimé (à défaut de l'être par un diplôme) par l'exercice d'une compétence technique clairement définie, et offrir à leur clientèle une gamme de services spécialisés : portraits en studio, reportages à domicile, photos d'identité *(photo 9)*.

Cet équilibre a été rompu avec l'apparition de la photo en couleurs, dans la mesure où l'acquisition de ces machines coûteuses (plusieurs dizaines de milliers de FF) est hors de portée de la plupart de ces petits entrepreneurs africains, qui ont vu le marché de la photo leur échapper en partie. Dans chacune des villes visitées, nous avons constaté la présence d'entrepreneurs étrangers (libanais, sud-coréens ou français) à la tête de certains de ces laboratoires. Une présence qui tendrait à prouver la vitalité de ce secteur d'activités, malgré le marasme économique profond dans lequel se trouvent la plupart de ces sociétés. On peut supposer que cette réussite économique est liée à l'offre d'un produit nouveau, considéré comme une représentation plus fidèle de la réalité (par rapport au noir et blanc) et surtout meilleur marché, ce qui a pour conséquence de rendre la photographie accessible à des catégories sociales jusqu'alors tenues à l'écart d'un art réservé aux classes aisées.

Enfin, on peut considérer que ce bouleversement technique et l'accroissement de la demande ont constitué des conditions favorables à l'émergence d'une nouvelle forme de la pratique de la photographie. En effet, pour être photographe, il suffit à présent de posséder un appareil 24 x 36, de

[7] Par exemple, à Abidjan, j'ai pu visiter deux studios installés au cœur d'un bidonville dans des baraques en planches sans climatisation et sans eau courante.

***Photo 4 :** Le photographe sédentaire est à même de proposer à sa clientèle un échantillon esthétiquement mis en scène de sa production. Studio photo Lumière, Bamako, Mali.*



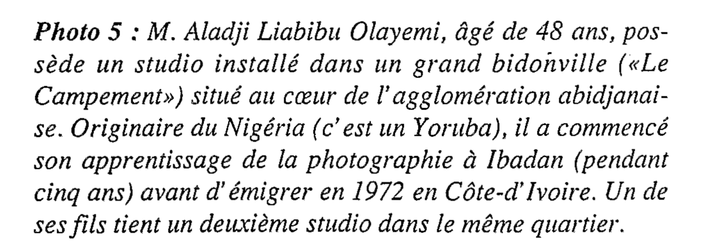


***Photo 5 :** M. Aladji Liabibu Olayemi, âgé de 48 ans, possède un studio installé dans un grand bidonville («Le Campement») situé au cœur de l'agglomération abidjanaise. Originaire du Nigéria (c'est un Yoruba), il a commencé son apprentissage de la photographie à Ibadan (pendant cinq ans) avant d'émigrer en 1972 en Côte-d'Ivoire. Un de ses fils tient un deuxième studio dans le même quartier.*

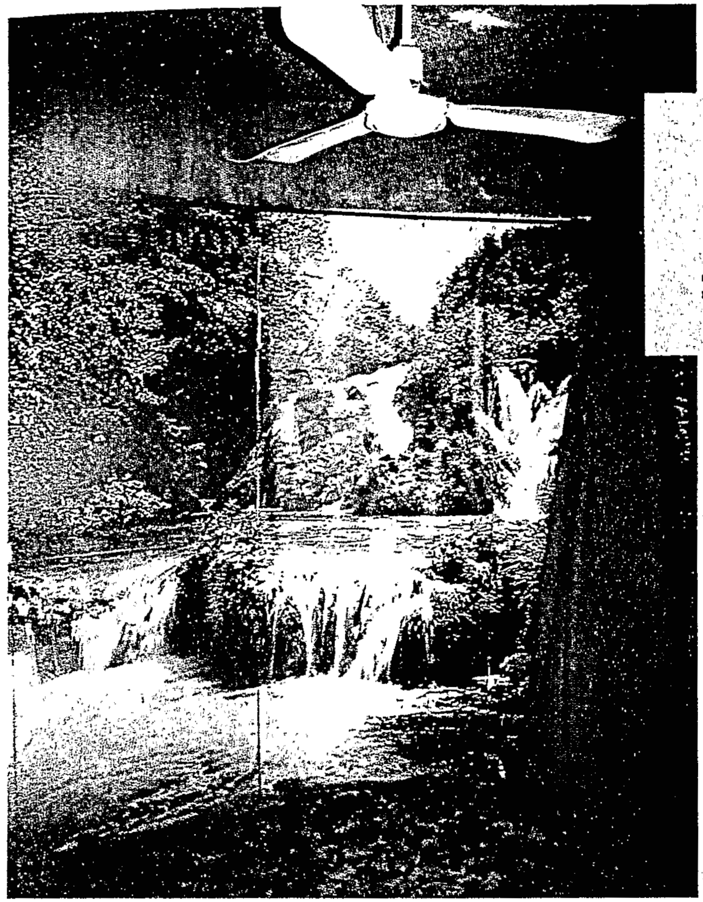
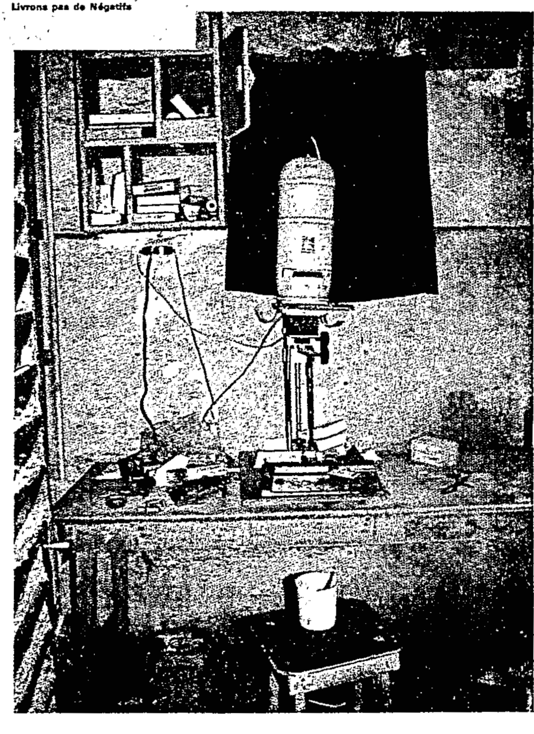


PHOTO KYASSOU
Avenue de la Nation face (GONDOLE)
Tél 22-36-28 BP 1497 Bamako
Tous Travaux de Photographie
Reportage Mariage Baptême etc

Nº 002247

Format .... Payer ....
Re est .... RV le ....
Livrons pas de Négatifs



Photos 6 et 7 : Studio de prise de vue et laboratoire du Studio photo Kyassou à Bamako (Mali).

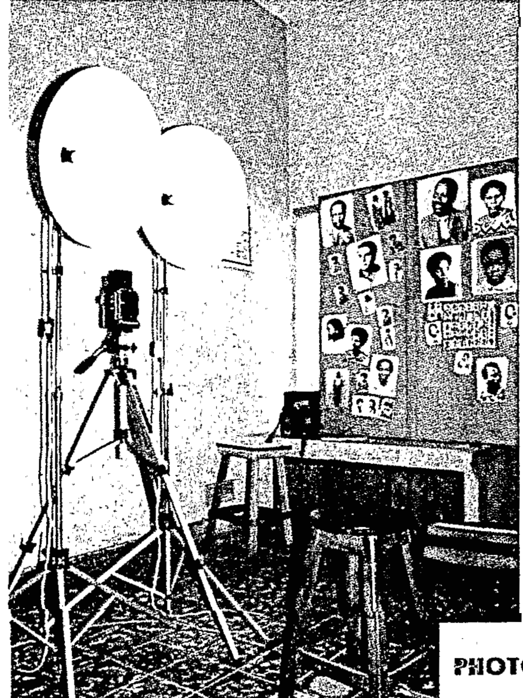


PHOTO BROU

BROU KADJO

Koumassi Prodomo — 05 B. P. 972 Abidjan 05
Bâtiment Pharmassi Mesano — Tél. ____________

Photo 8 : Matériel de prise de vue et panneau de présentation du Studio photo Brou à Abdijan (Côte-d'Ivoire).



Photo 9 : Panneau de présentation placé à l'entrée du Studio photo «Vite et Net» à Ouagadougou (Burkina-Faso).

connaître les rudiments de son fonctionnement et de disposer d'une pellicule couleur. Dans ces conditions, de nombreux jeunes hommes, en quête d'un revenu même modeste, se sont mis à pratiquer la photographie de façon ambulatoire, portant un coup sévère aux photographes installés dont les prix de revient sont grevés par de lourdes charges fixes : location du studio, note d'électricité, patente commerciale, etc.

Dans un tel climat de compétition, ces photographes de studio tentent de survivre en mettant en œuvre des stratégies variées selon le contexte local. Dans un pays tel que le Togo, où la photographie est une tradition ancienne (la pratique autochtone de la photographie est attestée dès la fin du XIX[e] siècle). les photographes ont mis sur pied un syndicat de professionnels ***(photo 10)*** dont l'objectif principal est de

«*stopper la pratique sauvage du métier*» selon l'expression employée par un informateur. Dans le même ordre d'idées, l'accent est mis sur la dimension artistique de la photographie en noir et blanc, avec en projet l'organisation d'expositions et d'un salon annuel de la photographie.

Ailleurs sont adoptées des stratégies individuelles qui vont dans le sens d'un élargissement des services proposés : vente de matériel photographique, réalisation de photocopies et, pour certains, acquisition d'une caméra vidéo malgré l'étroitesse du marché[8] ***(photo 11)***. Aux activités classiques d'un photographe de studio (portraits, reportages à l'extérieur) se sont ajoutées la reproduction de photos anciennes ou de documents officiels[9] et surtout la réalisation de photos d'identité qui constitue encore une source de revenus appréciable tant que la couleur n'est pas acceptée par l'administration (ce qui est en train de changer notamment au Togo).

Le cas d'un jeune photographe de Lomé, littéralement ruiné par l'introduction de la photographie en couleurs, illustre la gravité de cette crise de la profession. Cet homme de trente-quatre ans (rencontré en janvier 1992) a passé trois ans en apprentissage chez un photographe (coût = 600 FF au total) avant de racheter à ce dernier son matériel et sa clientèle pour un montant de 8 000 FF et s'installer à son compte en 1986. Au départ, son activité était rentable puisqu'il a pu rembourser en dix-huit mois un emprunt d'un montant de 4 600 FF (au taux de 30 %) contracté au village. Mais à présent, son chiffre d'affaires a considérablement baissé, pour atteindre environ le tiers de ce qu'il faisait dans le passé : soit en moyenne de 500 à 600 FF actuellement contre 1 600 FF auparavant. Il survit surtout grâce aux photos d'identité en noir et blanc (14 FF les quatre), et s'est mis à présent à faire du commerce de denrées alimentaires pour nourrir sa famille.

Pratiques et usages de la photographie au Sénégal

Une étude de cas réalisée au Sénégal avec la collaboration d'un photographe installé dans un quartier pauvre de la périphérie de Dakar permet de préciser les modalités de production de l'objet photographique.

Le parcours de Diallo, né en 1957 sur les bords du fleuve Sénégal, est celui d'un homme venu tardivement à la photo, au terme d'études secondaires sanctionnées par l'obtention d'un diplôme équivalent au BEPC. C'est au début des années quatre-vingt qu'il commence, sur les conseils d'un ami, à pratiquer la photographie en parcourant la ville muni d'un appareil Polaroïd. Dans un premier temps, il

[8] Il existe un engouement du public pour cette forme d'enregistrement des cérémonies familiales (mariages surtout), mais la demande est limitée par la rareté des magnétoscopes et le coût des reportages vidéo (600 FF pour une cassette de trois heures, à Ouagadougou). Pour donner un ordre de grandeur, un reportage photographique en couleurs coûte 360 FF pour 36 poses.

[9] À Abidjan, pour pallier l'habitude prise par les services de police de saisir des documents aussi précieux qu'une carte de séjour ou un permis de conduire, certains se munissent de reproductions photographiques pour circuler en ville. Le document, reproduit sur ses deux faces (collées dos à dos) puis plastifié, est d'une remarquable fidélité à l'original.

Syndicat National des Professionnels en Photographie du Togo-B.P. 4708 Lomé

(SYNAPROPHOTO)

Tarif minimum des Travaux Photographiques applicable sur toute l'étendue du Territoire National à compter du 1er Octobre 1989

TARIF

NOIR & BLANC

DESIGNATION	FORMAT	Nbre	PRIX
STUDIO			
Identité		4	800 Frs.
Identité		6	1.000 Frs.
Identité Copie Supplémentaire		1	200 Frs.
Identité Express (1 h)		4	2.000 Frs.
Copies Pose Studio	9 x 14	4	1.200 Frs.
Copie Supplémentaire pose Studio	9 x 14	1	250 Frs.
Reproduction	9 x 14	2	3.000 Frs.
REPORTAGE ET AGRANDISSEMENT			
Copie	13 x 18	1	1.500 Frs.
Copie	18 x 24	1	2.500 Frs.
Copie	20 x 25	1	3.000 Frs.
Copie	24 x 30	1	6.000 Frs.
Copie	30 x 40	1	8.000 Frs.
Copie	40 x 50	1	15.000 Frs.
Copie	50 x 60	1	20.000 Frs.
Poster en m²	M²	1	25.000 Frs.
Pose Composition (groupe, cérémonie libération)	13 x 18	4	6.000 Frs.
Album de 40 photos	13 x 18	40	60.000 Frs.
PHOTOS RETOUCHÉES			
Copies		6	3.000 Frs.
Copie	24 x 30	1	10.000 Frs.
Copie	30 x 40	1	22.500 Frs.
Copie	40 x 50	1	25.000 Frs.
Copie	50 x 60	1	45.000 Frs.

COULEUR

DESIGNATION	FORMAT	Nbre	PRIX
STUDIO			
Identité		4	2.000 Frs.
Identité Copies Supplémentaires		4	1 000 Frs.
Copies Pose Studio	9 x 13	2	1.500 Frs.
Copies Pose Studio	10 x 15	2	2.000 Frs.
Copie Supplémentaire pose Studio	9 x 13	1	500 Frs.
Copie Supplémentaire pose Studio	10 x 15	1	750 Frs.
Reproduction	9 x 13	2	4.000 Frs.
REPORTAGE ET AGRANDISSEMENT			
Copie	13 x 18	1	2.000 Frs
Copie	20 x 25	1	5.000 Frs
Copie	24 x 30	1	8.000 Frs.
Copie	30 x 40	1	12.000 Frs.
Copie	40 x 50	1	17.000 Frs.
Copie	50 x 60	1	25.000 Frs.
Poster en m²	M²	1	40.000 Frs.
Pose Composition (groupe, cérémonie libération etc...)	13 x 18	4	8.000 Frs.
Reportage à partir d'une bobine couleur 36 poses y compris déplacement.	9 x 13	36	30.000 Frs.
REPORTAGE MARIAGE			
20 Copies minimum	13 x 18	20	60.000 Frs. sans album
A partir de 40 photos	13 x 18		Prix total + un album fourni gratuitement

N.B. 1) Les Négatifs sont la propriété exclusive du photographe.
2) Compte tenu du qualificatif "minimum" du présent tarif, les prix indiqués ne se discutent plus.

Photo 10 : Document édité par le syndicat des professionnels de la photographie du Togo et affiché sur les murs du Studio Dodzi à Lomé.

exploite le filon que représentent les nombreux commerçants de son ethnie (il est Toucouleur) qui s'activent dans les rues et sur les marchés dakarois. Encouragé par ces premiers succès et toujours à la recherche d'un meilleur profit, il achète quelques mois plus tard, pour une somme modique (300 FF), un appareil 24 x 36 de fabrication russe qu'il va utiliser en se limitant à quelques réglages simples : mise au point, deux ouvertures du diaphragme (soleil et ombre) et deux positions pour la vitesse (soleil et ombre). Pendant quelque temps encore, il continue à travailler en ambulatoire et on peut supposer que ses affaires étaient relativement prospères puisque ses gains lui ont permis, en 1983, de faire face aux frais occasionnés par son mariage.

Ses problèmes commencent lorsqu'il décide de monter un studio photo dans un quartier de la périphérie de Dakar, relativement pauvre, mais

peuplé d'une forte proportion de Toucouleurs. Après avoir beaucoup investi (près de 2 000 FF) dans l'installation d'un studio auquel il souhaite conférer un certain standing («*le luxe, ça fait vendre*»), il doit faire face actuellement à une baisse importante de son activité liée à la crise économique profonde que traverse la société sénégalaise et à la concurrence des photographes ambulants. On peut comprendre cette diminution de la demande quand on sait qu'un agrandissement 10 x 15 en couleurs est vendu 10 FF pièce[10], ce qui correspond à environ la moitié du montant du salaire d'un journalier ou encore au dixième du loyer mensuel d'une chambre dans ce quartier.

Dépourvu de toute maîtrise du travail de laboratoire (au contraire des photographes vus précédemment), il occupe en fait une position d'intermédiaire entre sa clientèle et les laboratoires qui traitent ses clichés.[11] Ses compétences se limitant à la prise de vue[12], son activité consiste essentiellement (outre les photos d'identité qui constituent un revenu régulier) à réaliser des portraits individuels ou en groupe, soit à son studio soit à domicile, pour une clientèle en majorité féminine : «*À chaque instant, les femmes veulent contrôler leur beauté pour plaire aux hommes*» précise-t-il. Mais c'est à l'occasion des «*événements*»[13] qu'il est le plus sollicité : grandes fêtes religieuses musulmanes et chrétiennes qui scandent l'année, fêtes profanes (par exemple, les *coladéras* ou soirées dansantes organisées par les jeunes), cérémonies familiales (mariages et surtout baptêmes très fréquents et qui donnent lieu à des dépenses ostentatoires)...
Plus rarement, la clientèle fait un usage diversifié de la photographie, dans un but documentaire notamment : ainsi de l'émigré qui se fait construire une maison au pays et entend s'assurer *de visu* de l'avancée des travaux, ou encore de mariages conclus à distance sur la foi de portraits échangés par courrier. Pour certains artisans, teinturières et brodeurs par exemple, la photographie est un moyen aisé de faire sa publicité par le truchement d'un catalogue que le client est invité à consulter.

En dehors de ces cas particuliers, le dénominateur commun à ces différents usages du portrait est l'affirmation du caractère éminemment public d'une représentation («*la photo, ça circule*», entend-on couramment) qui vise avant tout à rendre compte d'un rôle, d'un statut social plus que de la personnalité d'un individu, à l'instar de ce que l'on a pu observer dans les sociétés industrialisées avant la mode récente du «saisi sur le vif» (Jonas, 1991 : 189-195).

---

[10] Le prix de revient d'un tel cliché est de 2,80 FF si l'on compte le prix d'achat de la pellicule de 36 poses (20 FF), son développement (8 FF) et le prix de vente du tirage par le laboratoire (soit 2 FF pièce). En supposant qu'il vende tous ses clichés, le bénéfice virtuel sur un film de 36 poses serait de 260 FF. Des chiffres qui peuvent être extrapolés à toute l'Afrique de l'Ouest étant donné la remarquable équivalence des tarifs pratiqués.

[11] Alors qu'il y avait seulement un laboratoire installé dans cette banlieue de Dakar en 1985, il y en a actuellement six qui contrôlent la vente des films et leur traitement. La moitié d'entre eux sont aux mains d'entrepreneurs étrangers : Libanais, Sud-Coréens. Subsistent quelques rares laboratoires artisanaux pour le traitement des photos en noir et blanc.

[12] Pour donner une idée de son dénuement, signalons qu'il travaillait au moment de notre enquête avec un appareil 24 x 36 emprunté à un ami.

[13] Si dans les sociétés sahéliennes ce sont les baptêmes qui constituent les événements les plus photographiés, en revanche, plus au Sud, chez les peuples de la forêt, les funérailles sont au premier rang.

Dans cette optique, notre informateur précise que prendre une «*bonne photo*» revient à faire poser le sujet de façon à mettre en valeur ses qualités (beauté physique, luxe des vêtements ou de la parure, aisance matérielle signifiée par l'embonpoint, ...) et à gommer ses imperfections ou défauts. Tout l'art du photographe consistant, selon lui, à produire une image idéalisée du sujet correspondant aux attentes de ce dernier. Pourtant, à côté de cette conception stéréotypée du portrait, une nouvelle sensibilité (plus attachée à cerner la personnalité de l'individu) est en train d'émerger, ainsi que l'indique Diallo qui souligne le fait qu'une photo peut révéler, pour qui sait la regarder, «*ce qui est caché au fond du cœur*».

En fin de compte, à écouter ce «professionnel»[14], on se rend compte que le rapport entre le photographe et son sujet n'est pas à sens unique et serait plutôt à concevoir commme une interaction. Dans ce cas précis, l'image photographique peut être considérée comme le résultat d'un compromis entre la demande d'un sujet (plus ou moins modelée par les codes sociaux dominants) et les conceptions esthétiques relativement personnelles d'un opérateur autodidacte.

❦

Le développement de la photographie (essentiellement sous la forme du portrait) dans les sociétés ouest-africaines contemporaines est un phénomène social et culturel de grande ampleur qui intéresse toutes les couches de la population et qui intéresse au premier chef une anthropologie de la modernité.

Dans un premier temps, la photographie de famille s'est avérée être un outil d'une portée heuristique considérable dans le cadre d'un travail centré sur la collection de récits de vie. Dans cette perspective, la méthode associe la reproduction systématique et rigoureuse de ces images à des entretiens semi-directifs destinés à l'élaboration d'un commentaire descriptif aussi complet que possible. Les premiers résultats mettent en évidence l'intérêt primordial de cette technique dans l'étude des réseaux – tant en ce qui concerne leur déploiement dans l'espace social que leur évolution dans le temps – à condition de garder à l'esprit que les photos permettent d'explorer davantage les relations d'ordre périphérique et transitoire (voisin(e)s, copains/copines, collègues de travail, ...) que les relations centrales plus stables (les parents).

Mais la photographie n'est pas seulement un outil d'investigation privilégié d'une culture urbaine, c'est aussi le produit d'un phénomène collectif déterminé par des logiques sociales et économiques et des contraintes techniques. Dans cette perspective, l'élaboration d'un savoir anthropologique sur la photographie passe aussi par une connaissance précise des conditions de production de ces images, et on a vu comment une enquête réalisée en Afrique de l'Ouest a mis en évidence le profond bouleversement de la pro-

[14] Même si Diallo, par son mode de pratique (il ne paie pas de patente) appartient au secteur dit informel de l'économie, il se considère comme un professionnel par rapport à tous ces photographes «amateurs» (sous-entendu ambulants) qui lui font concurrence. Il est d'ailleurs muni d'une «carte professionnelle» délivrée par un des laboratoires de la place qui lui assure des tarifs réduits pour ses travaux.

fession de photographe à la suite d'une industrialisation de la technique.

Cette tendance à la déprofessionnalisation des photographes n'est pas sans conséquence sur la manière de pratiquer la photographie : on peut supposer qu'elle constitue l'un des facteurs responsables de la transformation actuelle des codes et normes qui règlent la représentation photographique de soi – en particulier, du fait d'une modification des rapports entre des opérateurs photographiques dont la légitimité (et donc le pouvoir) est diminuée et des sujets davantage concernés par l'expression de leur individualité.

En fin de compte, une approche de type anthropologique de la photographie se distingue d'une analyse de type sémiotique (*cf.* Barthes, 1980, par exemple) en ce sens qu'elle s'efforce de situer la photographie dans son contexte historique et social et de construire au terme d'une démarche largement intersubjective un objet pluriel, porteur de multiples significations, résultant d'un ensemble de rapports sociaux.

Références bibliographiques

Barthes R., 1980, *La Chambre claire,* éd. Cahiers du cinéma/ Gallimard/ Seuil, Paris.

Bateson G., 1977, «Les usages sociaux du corps à Bali», *Actes de la recherche en sciences sociales,* 14.

Collier J. Jr., Collier M., 1986,*Visual Anthropology. Photography as a Research Method,* Albuquerque, University of New-Mexico Press.

Jonas I., 1991, «Mensonge et vérité de l'album de photos de famille», *Ethnologie française*, XXI, 2.

La Recherche photographique, 1990, «La famille», numéro spécial, 8.



Photo 11 : *Enseigne plantée devant la porte du Studio photo «Vite et Net» à Ouagadougou (Burkina-Faso).*

Résumés (français)

Luis Prieto : *Entre signal et indice : l'image photographique et l'image cinématographique.* L. J. Prieto aborde ici, pour la première fois sous une forme développée et systématique, le problème de l'image à partir de la *sémiologie de l'indication* dont il a donné la théorie en d'autres écrits. Comment décrire sémiologiquement «un objet ressemblant à un autre objet», quels instruments nouveaux doit-on forger ? Pour l'essentiel le mécanisme de l'indication suppose que l'image soit référée à un autre objet matériel ou symbolique. Ainsi l'analyse du rôle joué par le référent dans le cas de l'image photographique comme dans le cas de l'image cinématographique, ainsi que la comparaison entre l'une et l'autre configuration sémiologique donnent l'occasion à L. J. Prieto de poser les bases d'une sémiologie de l'image.

Jean-François Werner : *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest. Une méthode d'approche ethnographique.* A quelles conditions les images photographiques peuvent-elles être considérées comme un matériau scientifique utilisable dans l'approche ethnographique ? Le fait que le sens attribué par l'ethnographe aux images qu'il met en œuvre doit s'appuyer sur la connaissance du contexte dans lequel elles ont été élaborées amène l'auteur à analyser leurs conditions techniques et sociales de production, à partir d'observations effectuées récemment en Afrique de l'Ouest.

Christian Papinot : *La photographie et son adaptation au terrain. Une expérience malgache.* Mettant à profit les réactions souvent très négatives de la population malgache vis-à-vis de certains aspects de son travail de terrain (la photographie de la décoration des taxis-brousse), l'auteur analyse la façon dont les Malgaches conçoivent l'image, l'objet de la photographie et les relations qui s'instaurent entre photographe et photographié, mettant en évidence certains aspects fondamentaux de la culture locale.

Jacques Lombard : *Des tombeaux admirables.* A partir de photographies qu'il a prises de peintures réalisées pour la décoration d'un tombeau antandroy dans le Sud de Madagascar, l'auteur propose une lecture de certains aspects des relations sociales et des croyances en vigueur dans la société malgache contemporaine, révélant le jeu complexe des rêves, des ambitions et des contradictions nés de l'intrusion dans une société traditionnelle des tentations du monde moderne.

Summaries (english)

Luis Prieto : *Between the signal and the index : the photographic and the cinematographic image.* L.J. Prieto develops here, for the first time extensively and systematically, the problem of the image based on the theory of *indicative semiology* which he has set out in other papers. How can «an object which resembles an other object» be semiologically described, what new instruments need to be created ? Basically, the mechanism of the indication supposes that the image is referred to another material or symbolic object. Thus an analysis of the role played by the referent in the case of the photographic image as in the case of the cinema image, together with the comparison between one and the other semiologic configuration allows L.J. Prieto to set out the basis for an image semiology.

Jean-François Werner : *Photography in West Africa. An ethnographic approach.* In what conditions can photographs be considered scientific material to be used in an ethnographic approach? The fact that the meaning attributed by the ethnograph to photographs must be based on his familiarity with the context in which they were taken leads the author to analyse the technical and social conditions of their production, based on recent observations in West Africa.

Christian Papinot : *Local culture and image report. Field experience in Madagascar.* Based on the often very negative reactions of the Malgache population to certain aspects of his field work (photographs of decorations on brush taxis), the author analyses the Malgache conception of the image, of the subject treated, and the relations between the photographer and his subject, thus discussing certain fundamental aspects of local culture.

Jacques Lombard : *Admirable tombs.* Using photographs of paintings used to decorate antandroy tombs in south Madagascar, the author proposes an interpretation of some aspects of the social relations and beliefs current in contemporary Malgache society and highlights the complex interplay of dreams, ambitions and contradictions resulting from the intrusion of modern temptations into a traditional society.

Resúmenes (español)

Luis J. Prieto : *Entre la señal y el índice : la imagen fotográfica y la imagen cinematográfica.* L. J. Prieto trata aquí, por primera vez bajo una forma desarrollada y sistemática, el problema de la imagen a partir de la *semiología de la indicación*, de la que ha explicado la teoría en otros escritos. ¿Cómo describir semiológicamente «un objeto que se parece a otro objeto»? ¿Qué instrumentos nuevos deben forjarse? En lo esencial, el mecanismo de la indicación supone que la imagen se refiere a otro objeto material o simbólico. De este modo, el análisis de la función desempeñada por el «referente» en el caso de la imagen fotográfica y en el caso de la imagen cinematográfica así como la comparación entre una y otra configuración semiológica, dan la ocasión a L. J. Prieto para fijar las bases de una semiología de la imagen.

Jean-François Werner : *La fotografía en Africa Occidental. Un método para un enfoque etnográfico.* Bajo determinadas condiciones, ¿pueden considerarse las fotografías como un material científico utilizable en un enfoque etnográfico? El hecho de que el sentido atribuido por el etnógrafo a las imágenes que trata debe basarse en el conocimiento del contexto en el que fueron elaboradas, conduce al autor a analizar sus condiciones técnicas y sociales de producción a partir de observaciones efectuadas recientemente en Africa Occidental.

Christian Papinot : *Sobre la imagen y cultura local. Una experiencia sobre el terreno en Madagascar.* Aprovechando las reacciones con frecuencia muy negativas de la población malgache en lo referente a determinados aspectos de su trabajo sobre el terreno (la fotografía de la decoración de los taxis-bosquejo), el autor analiza la forma en que los malgaches conciben la imagen, el objeto de la fotografía y las relaciones que se establecen entre fotógrafo y fotografía, relaciones que ponen de realce determinados aspectos fundamentales de la cultura local.

Jacques Lombard : *Tumbas admirables.* A partir de fotografías tomadas de pinturas realizadas para la decoración de una tumba antandroy en el Sur de Madagascar, el autor propone una interpretación de algunos aspectos de las relaciones sociales y de las creencias vigentes en la sociedad malgache contemporánea, lo que revela el juego complejo de los sueños, de las ambiciones y de las contradicciones originadas por la intrusión de las tentaciones del mundo moderno en una sociedad tradicional.

Riassunti (italiano)

Luis Prieto : *Tra il segnale e l'indizio : l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica.* L.J.Prieto abborda qui, per la prima volta sotto forma sviluppata e sistematica, il problema dell'immagine partendo dalla semiologia dell'indicazione di cui ha enunciato la teoria in altri scritti. Come descrivere semiologicamente «un oggetto rassomigliante a un altro oggetto», quali nuovi strumenti si devono fabbricare ? Per l'essenziale il meccanismo dell'indicazione suppone che l'immagine venga riferita a un altro oggetto materiale o simbolico.Cosí l'analisi del ruolo del referente nel caso dell'immagine fotografica come nel caso dell'immagine cinematografica nonché il confronto tra l'una e l'altra configurazione semiologica danno l'occasione a L.P. Prieto di porre le basi per una semiologia dell'immagine.

Jean-François Werner : *La fotografia in Africa Occidentale.Un metodo d'approccio etnografico.* A quali condizioni le immagini fotografiche possono essere considerate come materiale scientifico utilizzabile nell'approccio etnografico ? Il fatto che il senso attribuito dall'etnografo alle immagini messe in opera dallo stesso debba fondarsi sulla conoscenza del contesto in cui sono state elaborate induce l'autore ad analizzare le loro condizioni tecniche e sociali di produzione partendo da osservazioni recentemente effettuate in Africa Occidentale.

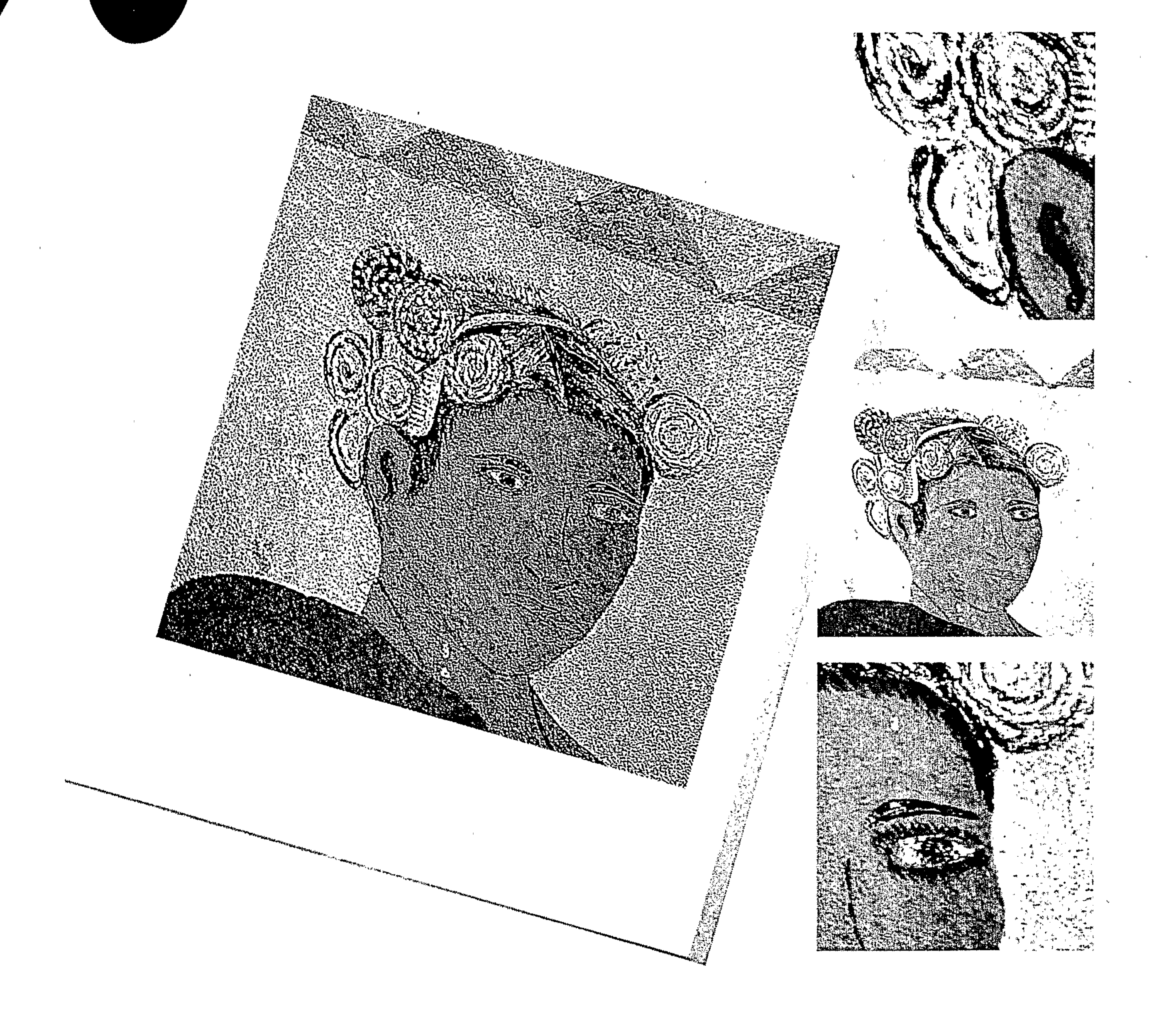
Christian Papinot : *Rapporto all'immagine e cultura locale. Un esperimento di terreno in Madagascar.* Mettendo a profitto le reazioni spesso molto negative della popolazione malgascia rispetto a certi aspetti del suo lavoro di terreno (la fotografia della decorazione dei taxi-savana), l'autore analizza il modo con cui i Malgasci concepiscono l'immagine, l'oggetto della fotografia e le relazioni che s'instaurano tra fotografo e persona fotografata, evidenziando certi aspetti fondamentali della cultura locale.

Jacques Lombard : *Tombe ammirabili.* Partendo da fotografie, scattate dall'autore, di dipinti realizzati per la decorazione di una tomba antandoy nel Sud Madagascar, egli propone una lettura di certi aspetti delle relazioni sociali e delle credenze vigenti nella societa malgascia contemporanea, rivelando il gioco complesso dei sogni, delle ambizioni e delle contraddizioni nate dall'intrusione in una societa tradizionale delle tentazioni del mondo moderno.

Xoana

1 1993

Images et sciences sociales



I·ME·RE·C

jean michel place